

# PRATIQUES

R é f l e x i o n s   s u r   l ' a r t

18

## Couleur II

*Théorie*

Couleur(s)

*Pratique*

Matières Chromatiques

Henri Matisse

Peter Briggs

Printemps 2007

Presses Universitaires de Rennes

# S O M M A I R E

18

## THÉORIE

Alex Byrne & David R. Hilbert	
Réalité des couleurs et science des couleurs	9
François Perrodin	
Du vert en général et de la couleur en particulier	76

## PRATIQUE

Bruno Haas	
La technique picturale de Matisse et <i>Le Luxe I</i>	98
Arnaud Maillet	
“Process = Colour” Notes pour une contribution à une perception tactile de la couleur	126
Présentation des artistes et auteurs	152
Abstracts in English	153

Revue publiée avec le concours du  
Centre national du livre

Théorie  
Pratique  
Médiation

MATIÈRES CHROMATIQUES  
HENRI MATISSE  
PETER BRIGGS

Bruno Haas  
Arnaud Maillet

“Process = colour”

## Notes pour une contribution à une perception tactile de la couleur\*

Arnaud MAILLET

avec le concours incessant de Peter BRIGGS

Peter Briggs est sculpteur (1). Il a de son art une approche aussi bien pratique que théorique, due vraisemblablement tant à des études littéraires dans sa jeunesse qu’à sa longue expérience d’enseignant à l’École des Beaux-Arts de Tours. Avant que je ne le harcèle durant quatre mois sur la couleur pour ce numéro spécial de *Pratiques*, rien ne le prédisposait *a priori* à réfléchir sur ce sujet. Toutefois, l’interroger sur son travail, c’est interroger la sculpture qui est peut-être en définitive une des meilleures façons de tenter d’approcher la relation entre matière et couleur, ce que nombre de peintres ont déjà fait, du reste. Dans son *Journal*, Delacroix rapproche le travail du peintre de celui du sculpteur en considérant que la manipulation physique de la matière colorée est leur bien commun : la couleur comme pâte est associée implicitement à la terre comme couleur (2). Et Matisse fait référence à des qualités plus dures de la matière colorée, qu’il modèle moins qu’il ne découpe : « *dessiner avec des ciseaux* – découper à vif dans la couleur me rappelle la taille directe des sculpteurs » (3).

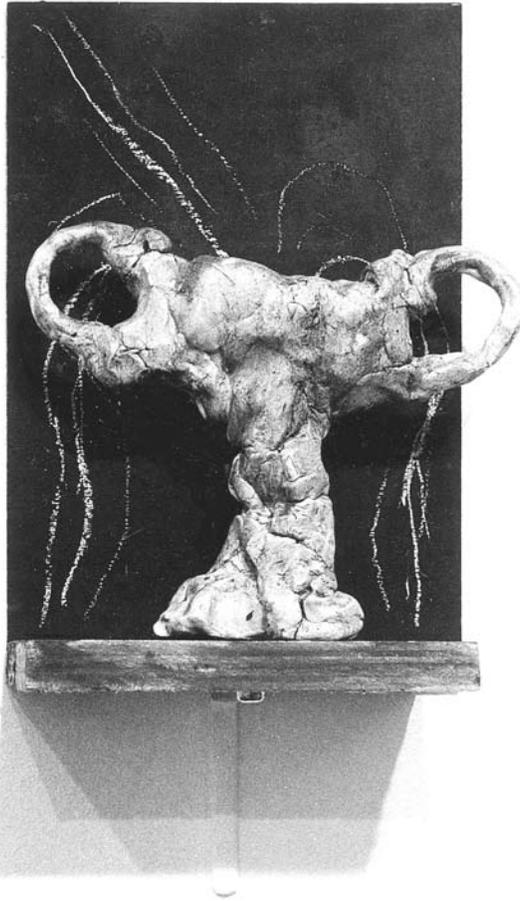
Cette approche matérielle de la couleur par la sculpture n’est donc pas neuve, et, bien qu’elle contraste singulièrement avec l’approche traditionnelle de l’immatérialité de la couleur, elle peut, peut-être, nous permettre de « dire » justement cette abstraction. En effet, si la couleur continue aujourd’hui, plus que jamais, à faire tant couler d’encre, c’est bien parce qu’elle est innommable, indicible. « Ce qui, n’importe comment, est la faille de tout discours sur la couleur », me fit remarquer François Perrodin. « Cette faille inévitable » tient au fait de « considérer la couleur comme une abstraction (ce qu’elle est, du reste, et qui plus est, une abstraction perceptuelle partagée) » (4).

\* À tous ceux pour qui la couleur en a fait voir de toutes les couleurs...

Afin de tenter d'échapper à cette abstraction de la couleur, Peter Briggs propose de catégoriser ses approches et travaux en trois périodes selon les différentes méthodes auxquelles il a eu recours.

Durant la première partie de sa carrière, le sculpteur organisait des pièces selon des systèmes « proches de la théorie des ensembles, où les notions de territoire et d'action étaient indissociables ». Des cordes, des tissus trempés dans de la résine ou des cercles en acier délimitaient ces territoires dans lesquels on trouvait notamment des éléments en pierre souvent triangulaires. « L'espace était [ainsi] peuplé d'éléments qui prenaient forme à travers l'usage qu'on en faisait ou ce qui en restait ». En effet, ces pierres réutilisées provenaient directement de formes prélevées parmi des chutes de carrières. « D'une manière générale les matériaux employés étaient de réemploi ». C'est ainsi que l'artiste se procure de grandes plaques d'acier, des rebus non commercialisés, issus des fins de rouleaux qui s'amenuisent en fin de fabrication au laminoir. Dans ce dernier cas, son « intervention consistait à replier dans une forge industrielle le haut des plaques pour rabattre l'arrière vers l'avant ». Il retournait donc la plaque sur elle-même. Les couleurs de ces objets, celles de l'acier rouillé et bleui par la forge, étaient donc « les couleurs mêmes de la chose trouvée », ou bien « celles témoignant du processus de l'intervention » de l'artiste. Ces couleurs sont ainsi « des couleurs trouvées, déjà faites (*ready made*), tirées d'une palette déjà existante en quelque sorte ». L'artiste n'opère alors aucune réintervention sur ces « couleurs trouvées » ou ces « couleurs *ready made* ».

À cette première catégorie d'œuvres, lui succéda une seconde. Au lieu de replier les matériaux sur eux-mêmes, P. Briggs se mit au contraire progressivement à les ouvrir, coupant « comme on coupe avec un fil à couper le beurre, des blocs de pierre en les faisant tourner sur eux-mêmes pour dégager des formes hélicoïdales ». Ce « rafraîchissement » de l'intervention du sculpteur, au moyen de laquelle il rendait visible une forme qui se cachait à l'intérieur de ces blocs de pierres découpés, l'amena à réfléchir sur « l'autre grande technique de production de la sculpture : le modelage. En effet, dans les deux cas, « il s'agit de techniques qui ont en commun la nécessaire révélation de la lumière ». Pour les pierres montrées successivement au Centre Pompidou puis dans les jardins du Musée d'Albi, les qualités de la lumière, artificielle dans l'enceinte du musée, puis naturelle pour le jardin « modifient profondément la perception de la forme et de la couleur ». À la différence des



Peter BRIGGS  
"Lux", 1983  
30 x 19,5 x 11,5 cm  
Porcelaine et bois  
Porcelaine cuite sur support en bois  
Collection de l'artiste

œuvres de la première période aux couleurs *ready made*, qui n'exigeaient pas d'éclairage particulier, « les formes modelées ont une variété de lectures possibles selon l'incidence et l'intensité de la lumière qu'elles reçoivent ».

Dans le cas du modelage, « la surface modelée est sujette à des assauts répétés. Les signes présents à sa surface ne sont pas diachroniques, mais synchroniques. La lecture de la surface *in fine* est celle de

la dernière version que l'on donne à voir, celle de la fin, tout comme la surface finale, finie, du tableau peint. Et presque sans exception, ces processus de modelage nécessitent une étape passant par le feu, la cuisson, ce qui change à la fois l'échelle et l'aspect et la couleur. Puis, pour finir, c'est la chute de la lumière sur ces formes, orchestrée par les mains, qui en donne la lecture définitive ». Le catalogue de son exposition à Orléans et Poitiers en 1988 montre ce passage au feu dans ses pièces en cuivre martelé, ses porcelaines modelées, ses fontes de fer et ses premiers bronzes patinés (5). Une réflexion sur la couleur s'amorçait donc. D'abord à travers une attention accrue portée à la lumière. L'artiste a en effet réalisé pour certaines séries en céramique



Peter BRIGGS  
"Clair de lune sur l'estuaire", 1993  
38 x 15,5 x 14,5 cm  
Bronze  
Fonte unique en bronze, cire et bois perdus  
Collection de l'artiste

des sortes de supports-étagères muraux en bois à fond noir (peinture noire des tableaux noirs) : « la chute de la lumière est indiquée sur le fond grâce à des lignes dessinées à la craie blanche ». « Tout ceci marque une théâtralisation, un souci de mise en scène de mon travail ».

C'est aussi à cette époque que l'artiste réalisa des pièces en bronze, des branches d'arbres prolongées et réunies avec de la cire modelée, manière de marquer sa réflexion sur la théâtralisation de la lumière. En effet, si la lumière « modèle directement le végétal par le phénomène de phototropisme », la branche ainsi « formée par la lumière » (6) était ensuite complétée par une partie en cire « formée par les mains » de l'artiste. La croissance végétale et le modelage constituaient donc « deux manières d'arriver à un volume, additives toutes les deux ». Ainsi, deux types de modelé se juxtaposent. « À celui formé directement en amont par la lumière et la photosynthèse, succède, de façon continue, celui qui résulte d'une fabrication manuelle, dans lequel la lumière, au contraire, révèle la forme, en aval ». À propos de ces pièces, des fontes uniques, pleines, l'artiste précise qu'il y a « un récit complexe de la matière (l'épaisseur restant invisible) (7), mais surtout de la surface, une surface historisée ». En effet, « en cire (et bois) perdus, le modèle, dans le moule réfractaire, disparaît complètement. Ne subsiste que l'empreinte fragile et friable dans le plâtre. Le métal s'engouffre dans le moule avec le moins de dégâts possible, mais il y a toujours une petite fuite, une fissure dans le moule qui va se remplir de bronze et qu'il faut ciseler pour donner à la fonte son aspect définitif. Ce qui reste de cette procédure, la restitution, voire la réincarnation du modèle perdu, est donnée à voir au spectateur qui éprouve le sentiment de rentrer en contact avec la forme à travers les mains du modelleur ; la privation du tactile cependant fait naître une deuxième lecture, moins tactile, plus visuelle, un sentiment imposé par la mise à distance ».

« L'idée de faire coïncider ces deux sentiments [suscités par la perception visuelle et la perception tactile] a provoqué chez moi des années de débat intérieur, d'où le petit texte de l'exposition de Drancy (8). Pendant longtemps la couleur rentrait dans cette équation, à travers les usages des patines, dans le récit global et général propre à la fonderie ». La couleur était donc « une partie indivisible du reste dans cette fonctionnalité de la proximité qu'on appelle l'intime, une scénographie du regard de près, avec ce que cela suppose de référence à la mémoire tactile ».



Peter BRIGGS  
"Outre tombe", 1999  
30 x 24 x 15 cm  
Bronze  
Fonte unique en bronze, cire et bois perdus  
Collection de l'artiste

C'est donc à travers cette théâtralisation de ses œuvres que P. Briggs fit rentrer le problème de la couleur dans son travail. Les questions que soulève la patine l'y ont confronté (9). « Les patines ont beaucoup fait parler les sculpteurs. Les patineurs dans les fonderies se considèrent comme des artistes. Mais la patine est le fait d'opérations chimiques assez simples à réaliser : on passe des jus de sels métalliques sur le métal légèrement chauffé, puis on les fixe avec la cire pour les fixer. Les principes sont bien connus. Certaines patines peuvent être superposées. J'ai beaucoup utilisé une première couche verte, très violente, adoucie par la suite par un bleu sombre presque turquoise, puis une cire de fixation avec un peu de noir dedans. L'addition des trois donne une coloration verte, sombre mais lumineuse. Bien faites, les patines obéissent à la logique

de transparence de l'aquarelle, le fond clair étant le métal. Après mûre réflexion, je ne pense pas être en mesure de séparer cette partie colorée et les processus de coloration du reste. Il s'agissait simplement en fin de compte de faire des bronzes qui devaient ressembler à des bronzes ».

La production de pièces fondues fut écartée un temps. P. Briggs entama alors la troisième et dernière catégorie de travaux de ce type tandis qu'il se trouvait en Inde. « Je me suis fait violence, j'ai peint l'ensemble des bronzes restant en blanc mat, tout comme les indiens qui passent une couche de chaux régulièrement sur les murs des temples. Je me retrouvais refait à neuf, débarrassé. Les bronzes étaient comme déshabillés, le blanc (de titane) [le blanc le plus pur], donnant une lecture possible des choses entre deux états, une coloration en apparence de sous-couche. Le blanc joue ici le rôle, non négligeable, d'une couleur emblématique au même titre que les arrangements de couleurs et formes en héraldique (10). Dans ces pièces, il ne reste que le volume, les surfaces. Le blanc dématérialise la sculpture et enlève même l'impression de la pesanteur. Ce geste de blanchiment iconoclaste m'a permis de m'éloigner définitivement du couple infernal modelage/fonderie ».

Ainsi, il convient de distinguer deux approches de la couleur. Il y a d'une part les raisons « d'ordre physiologique ou psychologique, c'est-à-dire que la couleur n'a pas changé, ce qui a changé, c'est l'impression [sensorielle] qu'on a en la regardant, à cause de l'environnement ou du mode d'éclairage ». Et d'autre part, il y a « les modifications réelles que subit la couleur dans certaines conditions » lorsqu'on utilise « un seul et même pigment » (11). C'est pourquoi Dubuffet peut avancer qu'« il n'y a pas de couleurs à proprement parler mais [seulement] des matières colorées ». Car un pigment « prendra une infinité d'aspects différents » selon le mélange auquel il sera soumis, le support sur lequel la préparation sera appliquée, et enfin, la manière dont la matière colorée sera manipulée. De ces trois facteurs résultera son aspect (lissé ou rugueux ; poli ou granulé ; fin ou grossier), son degré d'opacité (plus ou moins transparent ou plus ou moins opaque ; le nombre de superpositions des couches colorées ; la manière de les superposer), son éclat (sa matité ou sa brillance), son intensité (vive ou terne), etc. Aussi, « cet aspect et façon d'apposition d'une couleur sont [-ils] même beaucoup plus importants que le choix de cette couleur même ». Le choix des « couleurs [a donc] moins d'importance » que « la manière de les apposer ».



Peter BRIGGS  
 "Four", 1984 (titre générique pour les deux éléments)  
 À gauche, 27 x 20 x 22 cm, à droite 35 x 23 x 28 cm  
 Terre chamottée cuite  
 Cuisson Raku  
 Collection de l'artiste

« Un certain emploi » de la matière colorée pousse alors Dubuffet à faire l'éloge, non de l'artiste, mais du peintre en bâtiment, et entraîne l'art et la couleur sur « un terrain sensuel et artisanal » (12).

Peter Briggs acquiesce et renchérit. Il s'agit moins de « matières colorées » que de « processus colorant, la coloration faisant partie du processus. Par exemple, on s'allonge au soleil, nu, et on bronze ». Ainsi : « *Process = colour* », déclare-t-il.

Prenons le simple exemple des céramiques non émaillées que le sculpteur a réalisées. Ces pièces cuites selon la technique du raku, dans des fours à basse température, et exposées au début des années quatre-vingt, sont tachées. « Les taches bleues/noires correspondent à des dépôts de cendres qui se sont déposées dans le four sur le relief de ces

pièces, ces cendres ayant provoqué une réduction (en termes chimiques), enlevant l'oxygène au moment du refroidissement des pièces. Là où il n'y a pas de taches, la terre est de couleur plus chaude. Dans cet exemple, la forme des pièces et leur position dans le four provoquent ces effets, lisibles par des spécialistes et indiqués par ces couleurs ». De même, dans le cas de ses « pièces émaillées en vert, avec filament électrique, il y a des réductions aussi donnant des couleurs différentes avec la même terre et le même émail. Sur ces pièces, une forte concentration de sels de cuivre dans l'émail forme des passages irisés également sous réduction ». « "Process = couleur" dans ces cas est tout à fait juste ». Et l'artiste ajoute : « cette idée de codification par couleur qui confirme la famille de formes et/ou de matières devrait être poursuivie à mon sens ».

La couleur résulte donc d'un processus. Et ce processus colorant permet ainsi de codifier, classer, catégoriser. « Là où une épaisseur et/ou une opération et une couleur coïncident, il y a un codage. La couleur codifie des opérations colorantes et des matières, comme des classeurs de couleurs codifient des documents. On reconnaît la famille de formes ou de matières selon la couleur. Quelquefois dans les hôpitaux, chaque service a une couleur avec des flèches de couleur pour s'orienter ». Un tel codage permet d'aborder l'idée de la couleur à travers une relecture de Pierce et de sa théorie des signes. Mais il appelle à établir une distinction substantielle. Si la dernière catégorie des travaux de l'artiste se rattache davantage à la couleur comme symbole (le blanc sur les bronzes, par exemple), la deuxième catégorie de ses productions permet de renouveler une approche sémiotique de la couleur. En effet, de par cette idée de classement par catégories mettant en relation couleur avec matériaux/action, l'artiste se demande, à juste titre, si l'on ne pourrait pas du coup aborder l'idée de la couleur à travers la notion d'indice. « Est-ce qu'une qualité aussi étroitement associée à un objet que la couleur peut être classée comme indicielle ? ». Si la couleur est la trace, le témoignage du processus colorant, répondant à la définition de l'indice selon Pierce, c'est-à-dire de « signe qui se rattache à son objet par un rapport dynamique » (ainsi que le résume Jean-Claude Lebensztejn dans sa conférence pour le colloque « Meyer Schapiro » au Louvre) (13), on peut le supposer. Plus qu'avec la physique ici, le caractère indicial de ce processus colorant a donc fortement partie liée avec la chimie. Rappelons en effet que, « pour le chimiste, [tout comme pour le physicien] la couleur est un indice révélateur de la composition



Peter BRIGGS  
"Passer sous silence", 1983  
35 x 100 x 105 cm  
Feutre gris  
Feutre formé à chaud  
Oeuvre détruite

qui, mesurée avec soin, peut révéler [non seulement] de subtiles vérités [tant] sur les structures moléculaires » (14), que sur les processus de transformations moléculaires.

L'équation de Peter Briggs, « *Process = colour* », est remarquable, car elle replace la couleur dans une diachronie qui peut être retracée à travers l'inventaire des indices que les processus colorants laissent percevoir. Mais cette critique génétique de la couleur, si elle n'est rendue possible que par un savoir technique, ne sera rendue pleinement opérante que par une grande connaissance historique des différentes techniques de fabrication de ces processus colorants.

Par exemple, la couleur grise des feutres que le sculpteur a employés résulte d'un mélange optique dû aux techniques mêmes de fabrication du feutre. « Le vrai feutre est un assemblage de plein de fibres, cardées,

superposées, puis agitées par des sortes de peignes verticaux qui mêlent les fibres. Elles sont ensuite fortement compressées. Ce n'est pas du tout tissé ». Le gris provient donc des différentes « laines de toutes les couleurs mélangées », « comme du papier recyclé ».

Prenons un autre exemple de façon plus détaillée, celui de l'émail dont l'effet coloré séduit l'artiste depuis son enfance. Dans cette technique, les « matières colorées ont une épaisseur tangible et une étonnante permanence. Il s'agit d'un dépôt. La couleur et la matière colorée sont synonymes. Émaillée de couleurs, dit-on, alors que je soupçonne l'origine du mot venir plutôt de *smelt*, en anglais, tout au moins *melt* = fondre. Du reste, la ville en République Tchèque qui produit encore ces plaques s'appelle Smalt (15) ». En effet, « la consultation du dictionnaire indique une origine teutonnes (16) » ! L'émail constitue avec le vitrail les deux expressions chromatiques les plus vives de notre histoire, la céramique faisant le lien entre les deux. « Émailler un objet, que ce soit un corps déjà vitrifié, comme le verre, ou une surface métallique obtenue par fusion, acier ou laiton, ou la terre cuite, consiste à trouver un fondant dont la courbe de rétrécissement corresponde au support ». Sinon, l'émail s'écaille : il saute ou se décolle du support.

En effet, pour obtenir une matière colorante, les fondants étant chromatiquement neutres par définition, il faut « rajouter dans ce fondant des oxydes qui le colorent. Cette technique a donné les verres colorés, les faïences émaillées puis les grisailles pour la peinture sur verre dans les vitraux, les émaux cloisonnés, comme ceux de Limoges ». « Pour obtenir des couleurs vives, il faut un fond blanc (17), mais la présence du fer dans l'eau utilisée pour ces mélanges le ternit. Les émailleries en France se sont donc installées dans des zones où l'eau n'est pas ferrugineuse, traditionnellement dans l'Est et dans le Massif Central ». De même, « la porcelaine accompagne l'émail dans cette recherche de la blancheur en éliminant de la même manière le fer dans sa composition. Ainsi, en anglais, la meilleure qualité de plaque émaillée s'appelle "*porcelain enamel sign*" ».

À travers ce dernier exemple, se dégage l'idée que la genèse des processus colorants est inséparable d'une histoire des techniques qui ont amené à produire ces processus. Et, consécutivement, cette génétique de la couleur débouche nécessairement sur une histoire sociale tant des matériaux que des processus qui ont engendré ces derniers. Une telle

histoire sociale des techniques amène fatalement à une redéfinition de l'histoire de l'art.

« Dans la logique sculpturale post-minimaliste dont j'hérite, issue à son tour du constructivisme, le geste qui consiste à peindre ou colorer un matériau a été longtemps considéré au mieux comme une faute de goût et au pire comme une trahison, une attitude sortie tout droit de l'éthique protestante du travail. L'histoire du vieillissement accéléré par Clement Greenburg des sculptures peintes de David Smith est emblématique à ce sujet (18). L'émail sur acier ou sur fonte de fer échappe à cette logique, l'émail étant en lui-même un matériau, un des rares matériaux qui possèdent leurs lettres de noblesse pré-constructivistes, tout comme les métaux traités par galvanisation. Le caoutchouc noir-pneu ou rouge-tuyau de bec bunsen tombent dans une autre catégorie, celle des matériaux habituellement colorés dans la masse lors d'une fabrication industrielle ». Dans ces derniers exemples, il s'agit d'« une connotation industrielle où la couleur est inhérente à une histoire déjà écrite et assimilée, comme pour le gris des feutres faits des mélanges de différentes laines d'occasion ».

Ce que nous dit P. Briggs, c'est que dans l'équation « Process = colour », une histoire technique des processus colorants est inséparable d'une histoire sociale de ces processus. L'histoire technique et sociale de ces derniers détermine donc l'usage artistique qu'en font les artistes mais conduit également à une réévaluation de l'histoire de l'art à l'aune de ces processus techniques socialement connotés.

Réfléchissant à ces implications soulevées par son équation, P. Briggs déclare alors : « d'une manière générale, je me dis que la philosophie de la pensée sur la couleur, et même sur d'autres aspects, en sculpture abstraite pré-post-moderne, fait référence d'une façon emblématique à l'état de la chose en question. Dans le travail de cette époque, de la fin de la guerre jusqu'en 1980, l'ancienne fonction de figuration a été re-attribuée à ce que voulait dire, raconter, l'interaction, à travers l'intervention de l'artiste, entre le matériau dans un état d'origine plus ou moins évolué, et le processus auquel il a été soumis ». En effet, « chaque artiste a fait évoluer cette palette de matériaux : Morris, Serra, Beuys, puis l'*antiform* d'une manière générale et l'Arte Povera par la suite ». De fait, « la couleur était souvent dans cette histoire de modification,

le vecteur visuel, le signe qui permettait la lecture du *process*, d'un parcours individuel matériologique de chaque pièce ». C'est ainsi que P. Briggs explique « la méfiance de Rosalind Krauss pour le processus de multiplication de tirages d'éditions et de patinage de bronzes produits par le Musée Rodin, par exemple » (19). « L'unicité matricielle du matériau vierge, libre tout au moins d'intervention artistique ou artisanale, était souvent un préalable à ce type de travail. Sa couleur était la couleur de son origine, une auto proclamation, un *ready made* ». À cet endroit, P. Briggs fait « entrer l'idée de la couleur témoin, comme signe qui indique l'origine dans sa supposée pureté ». Et l'artiste précise : « j'ai adhéré à ces principes longtemps, évitant, ou tenant de côté des façons de faire, des techniques et des matériaux dont la lisibilité procédurale pouvait cacher ou rendre difficile la compréhension de l'œuvre en tant que processus incarné. Il faut comprendre que j'appartiens à une première génération qui a assimilé la notion de performance dans la façon de faire à la fin des années soixante (tout comme par exemple, Richard Long qui marche dans une poudre blanche pour produire un dessin au sol dans une de ses premières expositions à Londres) (20). La pensée procédurale qui donnait forme à des sculptures selon les modes d'emploi de l'époque était [considérée comme] limitée et limitante. C'est au moment où j'ai commencé à fabriquer des sculptures hélicoïdales sciées en marbre que j'ai commencé à ne plus obéir à ces règles ». Autrement dit, le problème de la couleur apparaît dans l'œuvre de P. Briggs au moment où l'artiste passe d'un mode d'emploi moderne (ses œuvres de la première catégorie) vers une expression post-moderne (ses productions de la seconde catégorie). « Process = colour » est donc une équation post-moderniste pour lui (21).

Cette équation, qui correspond bel et bien à une « philosophie de la couleur », permet du coup de redéfinir une approche phénoménologique de la couleur et de l'œuvre d'art.

En effet, la phénoménologie est un discours sur le phénomène. Elle étudie les apparences. Elle définit donc la couleur comme « matière colorée ». Elle permet ainsi d'insister sur le double sens à accorder à la notion de couleur en désignant d'une part un chromatisme et d'autre part une texture. En évoquant la prolifération des matières colorées qui conduisent à se limiter aux qualités les plus immédiates, les plus évidentes, celles qui relèvent non du matériau à proprement parler,

mais de l'approche du matériau, Florence de Mèredieu entend ainsi défendre une « phénoménologie des apparences » : contre « la démarche formaliste qui a jusqu'ici prédominé, il convient donc de pratiquer une sorte de phénoménologie, une exaltation des apparences ». En conséquence, la phénoménologie apparaît, selon elle, comme la possibilité de revenir au visible, au tactile, au kinesthésique, au sonore, etc. (22) Si P. Briggs donne raison au philosophe, l'artiste lui adresse néanmoins un reproche. Son ouvrage met par trop en avant « la catégorisation des matériaux et n'approfondit pas assez sa lecture des choix de matériaux en fonction des démarches ». De fait, « toute la finesse des choix très justes et poétiques des sculpteurs se perd ». En effet, « pointer un matériau dans ce qu'elle analyse ne donne pas forcément la clef de sa lecture. Il faut aussi connaître l'usage traditionnel et art-historique qu'on en avait fait jusque-là », mais aussi « les qualités physiques et chimiques d'une certaine manière pour comprendre les modes d'emploi ».

L'équation de Peter Briggs et la conception qu'il en donne sont étonnantes et stimulantes à plus d'un titre. En effet, le système de catégories élaboré par l'artiste renoue intuitivement (et probablement sans qu'il ne le sache) avec un trait propre à toute étude de la couleur depuis l'Antiquité, à savoir l'élaboration de catégories pour tenter d'approcher, c'est-à-dire de nommer, la couleur. En effet pour nous qui voyons, aujourd'hui, la couleur est une idée : elle apparaît avec le langage (23). Car la couleur relève d'un problème de dénomination, c'est-à-dire d'une question de psychologie de la perception. La manière dont nous nommons les couleurs est révélatrice de notre regard sur le monde et de nos façons de conceptualiser ce dernier (24). Chaque système de couleurs ne saurait donc être univoque ni définitif. Tous les systèmes de classification des couleurs ont pour origine historique une impossibilité de l'œil à pouvoir juger de la vraie nature des choses. Ce relativisme est éclatant chez Philon d'Alexandrie, philosophe sceptique du Ier siècle de notre ère, lorsqu'il évoque avec émerveillement la multiplicité des nuances qui alternent sur le cou d'une colombe à la lumière du soleil. En décrivant cette série de successions de couleurs, le sage conclut en définitive à la grande difficulté de pouvoir toutes les nommer. Et Lucien, au IIème siècle, notera également les différentes variations colorées sur les plumes d'un paon suivant les conditions d'éclairage. Cette impasse à pouvoir nommer les couleurs en raison de leur variété semble due à une méfiance envers la matière colorée. Déjà dans l'ouvrage du (pseudo?) Théophraste, *De coloribus* (792b),

longtemps attribué à Aristote, on trouve l'idée que toute étude de la couleur doit être menée non à partir du mélange des pigments des peintres, mais à partir de la comparaison des rayons réfléchis par des couleurs connues, c'est-à-dire non à partir de la matière colorée mais de la lumière colorée (25).

Un des traits communs aux nombreuses redéfinitions de l'approche de la couleur et de l'élaboration de systèmes de couleurs s'effectue donc bien souvent à partir d'un constat qui fascine l'observateur : la couleur est mouvante et changeante, instable et accidentelle (26). Cette constatation est suggérée, dans bien des cas, par la technologie même de la fabrication des couleurs. John Gage rappelle à cet égard l'exemple du pourpre, obtenu dès l'Antiquité à partir d'un coquillage, le murex. Pour obtenir cette teinture, « le processus impliquait une série de transformations photo-chimiques de la matière colorante passant par une série séquentielle de couleurs, depuis le jaune, le jaune-vert, le vert, le bleu-vert, le bleu et le rouge jusqu'au violet » (27). Puisque tant de textes de l'Antiquité ne nous sont malheureusement pas parvenus, comme, par exemple, l'ouvrage de Démocrite sur les couleurs ou peut-être encore ses quatre livres alchimiques sur les teintures (28), un des premiers, sinon peut-être le premier témoignage que nous ayons de telles transformations processuelles des couleurs réside encore une fois dans le *De coloribus* (795b10, 797a5). Les processus alchimiques développèrent cet intérêt pour les processus colorants, notamment au Moyen-Âge. Si les opérations de transmutation étaient justement censées fixer l'instabilité des substances colorées, la littérature technique sur le travail du vitrail permet de constater, par exemple, que le même oxyde de cuivre permet de « teindre un verre blanc en rouge *et* en vert, simplement en variant le temps de cuisson » (29). Le processus colorant constitue donc peut-être une, sinon la première approche qui permette de redonner une substance à la couleur que les mathématiques, la physique ou même certaines philosophies n'ont eu que trop tendance à désincarner et à rendre abstraite, notamment à la suite de Newton. C'est pourquoi, en 1810, contre ce dernier, Goethe déclare préférer s'écarter « des voies du mathématicien » et autres théoriciens, préférant « le contact avec le teinturier » (30) qui a une vue d'ensemble sur la couleur « dans ses applications pratiques » (31). Il ne s'agit donc pas de condamner globalement la science, mais plutôt de mesurer la rupture historique et conceptuelle entre physique et chimie. Comme le remarque Primo Lévi, qui était chimiste, les connaissances dans sa discipline développent une sensibi-

lité de l'observateur à la couleur pour qui le nom d'une couleur donnée possède une gamme de significations plus étendue et plus concrète que pour celui qui ignore la chimie (32).

Ces modifications par mélange de couleurs et processus colorants ou encore les changements dus à l'instabilité tant des matériaux que des couleurs elles-mêmes, perçus à travers les procédures techniques de la teinture, de l'alchimie ou du vitrail, participent pour une grande part à cette méfiance vis-à-vis de la couleur. Et John Gage et Georges Roque constatent que les changements colorés de la peau qui rougit sous les coups de l'émotion ou du soleil sont aussi à l'origine de cette longue tradition qui a poussé à considérer la couleur plus en terme de surface soumise à des « accidents » colorés qu'en terme de substance qui aurait eu plus tendance à figer les couleurs. Ces processus n'ont cessé de peser pendant des siècles sur le statut aussi bien scientifique, qu'épistémologique et esthétique de la couleur. Pourtant, comme le remarque Martin Kemp, cette tradition de la couleur comme surface plus ou moins héritée directement de l'école péripatéticienne, creusant là l'écart le plus important avec les théories de Newton, ne nous est pas si étrangère. En effet, si pour nous les couleurs n'existent aujourd'hui que par « une sensation produite dans l'œil par certaines caractéristiques de la lumière émise et réflétee », alors « cette notion aristotélicienne correspond manifestement à notre expérience subjective de la couleur propre à la surface des objets vus » (33). Ainsi, questionner la couleur comme le fait Peter Briggs à partir de son équation « Process = colour » est une manière historique de revenir à la façon dont, à l'origine, les processus techniques et colorants ont permis de poser le problème de la couleur dans sa matérialité même, une façon plutôt judicieuse de réorienter notre approche perceptive en repartant des origines du problème afin de pouvoir élaborer de nouveaux systèmes.

Or, c'est bien ce à quoi nous introduisent les travaux et les recherches de P. Briggs. Les choix et les associations de formes, matériaux et couleurs rendues sensibles à travers et en fonction de toutes sortes de procédures dans ses œuvres, révèlent une sensualité qu'aucune photographie, ni même un regard hâtif, ne peut rendre. Il faut prendre son temps pour le comprendre, voire même avoir la chance de tenir ses œuvres en main pour pouvoir saisir ce que nous souhaitons pointer du doigt.

Si nous tentions de définir une ligne permettant de relier les différents travaux de P. Briggs, cette ligne tracerait un cheminement de pensée concernant les conditions de perception. Le « comment percevons-nous ? » est finalement le dénominateur commun de toute sa production artistique. Il n'est donc pas étonnant que l'artiste s'intéresse de si près à l'esthétique allemande à partir du milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle portant sur l'empathie, la forme et l'espace (34). De ses lectures, il a surtout trouvé une certaine confirmation de ce qu'il avait senti, puis compris et mis en scène à travers ses œuvres, à savoir la notion de vision haptique telle que l'a énoncée Alois Riegl (35). Pour ce dernier, l'haptique et l'optique sont deux modes d'expériences sensorielles permettant de définir deux types de styles marquant chacun les extrémités d'un processus historique (36). Mais ce qui intéresse l'artiste, ce sont les trois modes de perception visuelle qu'il peut en dégager, correspondant pour lui aux trois sphères concentriques d'éloignements successifs à partir du sujet percevant, reconnues et définies avant ses lectures. Chez Riegl, la vision optique est une vision éloignée tandis que la vision haptique est une vision rapprochée ; entre ces deux modes, se dessine une troisième catégorie de la vision comme moyen terme, une sorte de vision relativement éloignée. Cependant, si l'œil haptique suggère une expérience tactile, il se différencie d'un œil qui se ferait aider par le toucher, comme lorsque le sens du toucher permet de vérifier et de contrôler le sens de la vue jusqu'à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle. L'œil haptique est un œil qui se comporte *comme* un toucher. Il s'agit donc d'un toucher de l'œil, d'un sens haptique de la vue qui ne serait plus une perception visuelle optique, c'est-à-dire éloignée, mais une vision de près saisissant la forme et le fond, sur un même plan également proche (37). Cette vision rapprochée permet donc de percevoir dans un premier temps la solidité matérielle de l'objet, son « impénétrabilité », et dans un second temps, la qualité de la substance de l'objet, c'est-à-dire, sa texture (38).

Et c'est à partir de ce point que P. Briggs diverge de Riegl. Car si pour ce dernier, l'œil haptique est une vision sans profondeur, frontale, l'œil haptique, pour le sculpteur, découvre une véritable profondeur de la couleur et se met à très légèrement tourner autour de l'objet. En effet, en regardant de près, et attentivement, ses porcelaines de Sèvres par exemple, on découvre une épaisseur vraiment tangible, optiquement parlant. Certes, il ne s'agit pas de la profondeur que l'œil optique découvre à distance, mais d'une profondeur, si minime soit-elle, suffi-



Peter BRIGGS  
Porcelaine Sans Titre, 1998-9  
7 x 9,5 x 8,5 cm  
Pièce unique en porcelaine de Sèvres émaillée  
Modelage  
Collection de l'artiste



Peter BRIGGS  
"Céladon", 1993-4  
29,5 x 14 x 10,5 cm  
Terre émaillée  
Terre émaillé céladon  
Collection de l'artiste

samment sensible pour devenir remarquable, « tangible », c'est-à-dire tactile *et* haptique. L'artiste a, du reste, joué avec cette perception en trempant certains de ses céladons dans de l'acide afin de leur donner un aspect plus mat et de leur retirer plus ou moins cette profondeur de la couleur. En revanche, en retournant ce céladon, on s'aperçoit que la couleur opaque finale ne recouvre pas entièrement la pièce, mais que la couleur translucide première de l'émail n'enrobe pas non plus entièrement la pièce. En effet, non seulement la terre n'a pas été complètement plongée dans l'acide, mais elle n'a pas non plus été entièrement immergée dans le bain d'émail auparavant car, dans les deux cas, il fallait pouvoir la tenir, et l'artiste n'a pas jugé bon de compléter ces manques afin de laisser perceptibles ses procédures de fabrication. Les œuvres du sculpteur appellent donc à être vues avec l'œil haptique, mais aussi à être touchées, sinon prises en main.

L'objectif avoué de l'artiste est ainsi de donner à partager et à réfléchir sur les conditions de perception que génère son processus de travail, autrement dit, de donner aux visiteurs le moyen de ressentir les sensations qu'il a lui-même éprouvées en réalisant telle ou telle œuvre. C'est pourquoi, chez lui, la vision haptique est le moyen d'accéder à une dimension littéralement tactile, comme donner à sentir le parcours sensuel des doigts et des instruments sur l'œuvre. C'est aussi pourquoi couleur et matière sont indissociables pour l'artiste, à travers la notion de matière colorée. La couleur ressortit donc bien à la vision haptique (39). Mais aussi, paradoxalement, au tactile proprement dit, puisque couleur et texture sont inséparables. Et c'est justement pour nous confronter à ce paradoxe (une couleur tactile) (40) que le sculpteur a réalisé des œuvres interrogeant nos processus perceptifs par confrontation entre l'haptique et le tactile, entre la vision de près et le toucher. Ses bronzes repeints en blanc le démontrent amplement. La couleur blanche donne un effet de légèreté, d'apesanteur presque, qui est aussitôt contredit par le toucher quand on soulève la lourde pièce repeinte. Ceci dit, l'effet de surprise passé, et à mieux y regarder, on s'aperçoit que cette matérialité de l'œuvre que la peinture masque et nie est aussitôt remplacée par la matérialité de la couleur elle-même. Car, si la couche de peinture n'est pas très épaisse, la texture de la matière blanche laisse apparaître sa propre matérialité et ses procédures d'application à travers les coups de pinceau qui ont badigeonné le bronze... jusqu'aux poils de pinceau qui sont parfois restés collés dessus.

En fait, la couleur n'est pas la prérogative de la peinture seule. Selon Paul Gsell, Rodin aurait montré à ce dernier, lors d'une visite nocturne de son atelier, une statue à la lumière rasante d'une lampe. Et l'écrivain dut convenir que la couleur est (aussi) une qualité de la sculpture. Rodin aurait ajouté : « si paradoxal que cela paraisse, les grands sculpteurs sont aussi coloristes que les meilleurs peintres ou plutôt les meilleurs graveurs ». Pourquoi ? Parce que les grands sculpteurs sont ceux qui maîtrisent « la *science du modelé* ». Ces derniers « jouent si habilement de toutes les ressources du relief, ils marient si bien la hardiesse de la lumière à la modestie de l'ombre que les sculptures sont savoureuses comme les plus chatoyantes eaux-fortes. Or, la couleur [...] est comme la fleur du beau modelé. Ces deux qualités s'accompagnent toujours et ce sont elles qui donnent à tous les chefs-d'œuvre de la statuaire le rayonnant aspect de la chair vivante » (41). Le modelé de Rodin est le véhicule de la sensation au même titre que la touche l'était pour Cézanne. Il est manifeste, ici, que P. Briggs a retenu la leçon de Rodin liant sculpture, couleur et perception tactile et haptique quand il déclare : « j'ai travaillé à Sèvres avec un grand spécialiste des émaux sur porcelaines. Il y a toute une gamme de nappages plus ou moins épais, de colorations en épaisseur plus ou moins denses ou translucides, puis des surfaces avec des degrés de brillance où le reflet masque la vision en profondeur. Ces expériences se doublent de celles sur les aspects tactiles. D'ailleurs, on trouve chez Rodin toute une série de pièces (il avait également travaillé à Sèvres) où il a plongé des sculptures tirées en plâtre dans un bain de plâtre liquide de façon à donner une surépaisseur, soi-disant pour reproduire l'effet d'une pièce taillée dans du marbre, avec ce que le marbre statuaire de qualité, comme l'albâtre, peut avoir de translucidité. Mais outre cet effet coloré, je pense qu'il s'agit là également d'une opération qui vise aussi un effet tactile de lissage de formes ».

« Dans tout ce que j'ai pu faire en céramique, ou dans les pièces en acier émaillé, il y a une épaisseur et une couleur qui coïncident et qui forment ensemble du relief, un relief qui est signifié, signé par la présence de la couleur ».

Ainsi, si les recherches chromatiques n'apparaissent pas de prime abord essentielles dans le travail de P. Briggs, en revanche l'impossibilité de différencier la manipulation du matériau de la manipulation de la couleur, la perception de la texture de la perception de la couleur, fait

que la couleur devient une des composantes, non primordiales, mais incontournables, de son travail de sculpteur sur la perception. Car, comme pour Bernard Pagès, son ami, P. Briggs crée des objets suivant des processus artisanaux qui, à l'inverse des œuvres minimalistes, sont la conséquence de processus perceptifs. Il s'oppose donc à Greenberg pour qui la sculpture devait se libérer des valeurs tactiles et masquer la substance matérielle de l'œuvre (parce que « l'illusion d'une substance ou d'une texture organique est à la sculpture ce que l'illusion de la troisième dimension est à la peinture ») (42). Si ses œuvres sont le fruit d'une expérience phénoménologique, elles suscitent la palpation que toute sculpture appelle, selon Herbert Read (43). Mais curieusement, et sauf erreur de ma part, si cette palpation de la sculpture a été souvent évoquée, elle n'a, en revanche, jamais été vraiment étudiée de façon approfondie par les universitaires (44). Loin de renouer avec des critères esthétiques surannés tels que les a énoncés R. Krauss (45), les œuvres de P. Briggs réclament donc, pour être perçues et comprises, une analyse de leur processus de production. Car ces œuvres sont plus de l'ordre du processus que du travail et du produit.

Et l'un des premiers exemples que le sculpteur m'ait donné en l'interrogeant sur cette perception matérielle de la couleur à travers la notion de processus colorant a été le souvenir frappant des Hindous qui, au cours de leurs rituels, habillent et rehaussent leurs idoles de pigments vivement colorés. Le processus colorant est donc obtenu directement par apposition de la matière par les doigts. Haptique, tactile et processus colorant se trouvent donc inextricablement liés ici dans cette expérience éminemment sensuelle. Or, comme Suneet Chopra l'a remarqué pour une exposition de P. Briggs, à l'exception de certaines pratiques religieuses, de façon générale, le toucher est condamné par les sociétés, que celles-ci soient orientales ou occidentales. Et si le toucher est présenté trop souvent comme uniquement érotique, lascif et porteur de maladies, c'est justement pour garantir le contrôle de ces sociétés, privant l'homme d'un langage et d'un mode de perception peut-être les plus universaux qui soient (46). Or, il est curieux de remarquer un effet semblable autour de la couleur. Depuis au moins le XVI<sup>ème</sup> siècle à travers les querelles sur le *Paragone* puis entre coloristes et tenants du dessin, la couleur est fortement sexualisée : si le dessin est l'élément masculin de l'art, la couleur en est l'élément féminin, quand elle n'est pas une « courtisane » ou une « entremetteuse » qui n'a d'autre but que de faire valoir et mettre en valeur le dessin (47). Ce dernier renvoie aux

dimensions du mental et de l'essentiel, tandis que la couleur est placée sur le registre du sensuel et de l'accidentel. Trop souvent, la couleur est du côté du réalisme et/ou du fantasme et, comme le toucher, elle est dangereuse pour la société : il convient de s'en préserver en la contrôlant par le dessin. Or, il y a bien dans ce rituel hindou consistant à ablutionner et rhabiller les statues d'ocre ou de jaune avec ses mains, une dimension sensuelle. Mais ni la couleur, ni le toucher n'ont, dans ce cas, une dimension érotique (ou même trompeuse). Et s'ils sont sensuels, c'est juste parce qu'ils relèvent de la perception.

Avec ce dernier exemple, liant processus colorant et perception, autant dire que toute étude d'une perception matérielle de la couleur reste entièrement à venir et devrait être, il me semble, poursuivie par les spécialistes de la couleur. Ceci dit, on peut se demander dans quelle mesure ces derniers pourraient relever ce défi puisque l'orientation des travaux et l'hyperspécialisation des recherches actuelles les ont conduit à envisager la couleur exclusivement dans son immatérialité...

## Notes

1. Pour se faire une idée précise de la nature des travaux de l'artiste, le lecteur pourra utilement se reporter à son site <http://www.peterbriggssculpture.com> comportant de nombreuses reproductions de ses œuvres.
2. Eugène DELACROIX, *Journal 1822-1863*, préface de Hubert Damisch, introduction et notes par André Joubin (édition revue par Régis Labourdette), Plon, Paris, 1996, p. 292, lundi 23 février 1852 : Les coloristes « doivent masser avec la couleur comme le sculpteur avec la terre, le marbre ou la pierre ».
3. Henri MATISSE, *Écrits et propos sur l'art*, éd. Dominique Fourcade, n<sup>elle</sup> éd. revue et corrigée, Hermann, Coll. Savoir, 1972, p. 237.
4. Correspondance personnelle, 21 février 2006.
5. *Peter Briggs, dix ans de sculpture* (catalogue d'exposition), Carré Saint-Vincent, Centre d'Arts Contemporains, Orléans, 5 février-5 mars 1988, Musée Sainte-Croix, Poitiers, 22 mars-15 mai 1988, Éd. du Musée de la Ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest, Poitiers, 1988.
6. Cette branche est considérée comme un « *ready made* » par l'artiste.
7. En effet, dans leur condition normale d'exposition, rien ne permet de voir si les bronzes sont pleins ou creux.
8. Peter BRIGGS, « Some Thoughts on Non-Representational Modelling (Pensées à propos du modelage non figuratif) », dans *Peter Briggs* (catalogue d'exposition), 26 novembre-18 décembre 1999, Maison Orange, Drancy, 1999, n.p.
9. L'utilisation de tout matériau engage à chaque fois « une aventure colorée qui lui est propre ». Dans le cas de la fonderie et des bronzes en particulier, il y a « obligation de faire une patine car le bronze en lui-même est d'une couleur très vile, une couleur "robinet de jardin" ».
10. Peter Briggs pense aux écrits de Michel PASTOUREAU, *Couleurs, Images, Symboles - Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Les Cahiers du Léopard d'Or, Paris, 1989 et surtout *Traité d'héraldique*, Picard, Paris, 1979 puis 1993.
11. Marcel GUILLOT, « Variété des couleurs obtenues en peinture avec un seul pigment », dans Ignace MEYERSON (sous la dir.), *Problèmes de la couleur*, Exposés et discussions du Colloque du Centre de Recherches de Psychologie comparative tenu à Paris les 18, 19, 20 mai 1954, S.E.V.P.E.N., Coll. Bibliothèque Générale de l'École Pratique des Hautes Études, Paris, 1957, p. 167.
12. Jean DUBUFFET, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, Coll. folio essais, Paris, 1991, pp. 23-26.
13. On ne peut que souhaiter la parution de ce texte lumineux, comme tant d'autres, malheureusement impubliés, de l'auteur.
14. Philip BALL, *Histoire vivante des couleurs : 5 000 ans de peinture racontée par les pigments*, Hazan, Paris, 2005, p. 19.
15. Le lecteur pourra voir des exemples de la production actuelle de la ville de Smalt sur son site <http://www.smaltovna-tupeszy.cz/en/>
16. Émail en allemand se dit *Schmelz* qui vient de *schmelzen*, fondre.
17. En effet, un bleu, par exemple, est plus bleu avec un fond blanc. Ce principe d'une couleur rendue plus vive est simple : « quand il s'agit d'une couleur prise dans un médium transparent, comme l'émail ou encore l'aquarelle, la lumière passe à travers la couleur translucide deux fois : en allant vers le fond, elle rebondit sur le blanc, puis

repassé en sortant. La couleur de cette lumière est ainsi doublement colorée par ces passages, elle est sursaturée ».

18. « Une rumeur circulait dans les années quatre-vingt. David Smith souhaitait un vieillissement naturel de ses sculptures. Afin de rendre “vendables” certaines d’entre elles, son exécutif testamentaire, Clement Greenburg, aurait été surpris en train d’accélérer ce processus par utilisation d’abrasifs. Ces faits demandent à être vérifiés ». Que cette histoire soit véridique ou non, ce qui importe, c’est en définitive son aspect de rumeur qui trahit et traduit une certaine signification et l’idéologie d’une époque, c’est-à-dire une manière comme une autre de vivre son rapport au monde.

19. « Le Musée Rodin a en effet tiré de nombreux bronzes à partir des moules laissés par le sculpteur, selon ses indications, et continue cette pratique maintenant généralisée dans le monde de l’art, de production d’œuvres posthumes par les ayants droit, considérées comme des originaux de l’artiste ».

20. En lui évoquant le cas de Dennis Oppenheim prenant un coup de soleil en 1970 (*Reading position for a second degree burn*), allongé sur la plage avec un livre (*Tactics*) ouvert sur le ventre afin de laisser une trace blanche sur sa peau et, par contraste, de montrer l’action colorée d’une brûlure, P. Briggs me répondit « qui se souvient d’Oppenheim aujourd’hui ? On n’en parle plus. Il a complètement disparu de la circulation ».

21. Ceci dit, cette distinction entre « moderne » et « post-moderne » correspond à une manière grossière, schématique et très provisoire d’essayer d’historiciser le travail de P. Briggs. En effet, le sculpteur reconnaît que si, « par son effet d’annonce à l’époque, cette opposition entre modernisme et post-modernisme a été un instrument de libération considérable », en revanche, il existe « tellement d’artistes qui enjambent de tellement de manières différentes la disjonction entre les deux périodes que cette disjonction n’a presque plus de sens ». En effet, durant les années 50 et 60, de nombreux artistes « se servent de la couleur comme matière de départ, tels Yves Klein, bien évidemment, mais aussi Piero Manzoni, et d’une certaine manière Lucio Fontana. Mais s’ils font un usage de la couleur qui correspond à leur époque, ces usages en préfigurent d’autres. Ainsi, Anish Kapoor qui recouvre de pigments ses premières sculptures à la manière de Klein avec ses éponges ». Il y a quantité d’autres exemples. « C’est pourquoi la distinction délicate entre *moderne* et *post-moderne* est ici finalement assez floue et à mon sens semée d’embûches ».

22. Florence de MÈREDIEU, *Histoire matérielle et immatérielle de l’art moderne & contemporain*, Larousse/Sejer, Coll. In Extenso, Paris, 2004, pp. 48-49.

23. John HYMAN, *The Objective Eye: Color, Form, and Reality in the Theory of Art*, University Press of Chicago, Chicago et Londres, 2006, p. 14.

24. « L’aptitude du cerveau humain à catégoriser des sensations et à recevoir des milliards de stimuli chaotiques, différents d’un sujet à un autre et souvent non identifiables, assure la création d’un monde perceptuel et sémantique propre à chaque individu, d’où émergent pensée et langage. Ce schème est peu discuté par les scientifiques » : Philippe MEYER, *L’œil et le cerveau. Biophilosophie de la perception visuelle*, Éd. Odile Jacob, Paris, 1997, p. 20.

25. John GAGE, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Thames and Hudson, Londres, 1993, p. 14.

26. Georges ROQUE, *Art et Science de la couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l’abstraction*, Éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1997, pp. 5-18.

27. John GAGE, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, Thames and Hudson, Londres, 2001, p. 69.

28. Jean-Paul DUMONT (éd.), *Les Présocratiques*, Gallimard, Coll. La Pléiade, Paris, 1988, pp. 763 et 925.
29. J. GAGE, *Colour and Meaning...*, ouvrage cité, p. 69.
30. Johann Wolfgang von GOETHE, *Le traité des couleurs* (1810), 3<sup>ème</sup> éd. revue, trad. Henriette Bideau, Triades, Paris, 1995, p. 248, § 730.
31. J. W. von GOETHE, *Le traité des couleurs*, ouvrage cité, p. 249, § 732.
32. Philip BALL, *Histoire vivante des couleurs...*, ouvrage cité, p. 19.
33. Martin KEMP, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press, New Haven et Londres, 1992, p. 264.
34. Harry Francis MALLGRAVE, Eleftherios IKONOMOU, *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, University of Chicago Press, Coll. Texts and Documents, Santa Monica, CA, 1994. Ce livre, ainsi que celui cité dans la note ci-dessous et encore à la note 22 (John Hyman), en possession de l'artiste, ont été lus et annotés par lui non du point de vue d'un historien de l'art, mais du point de vue de l'artiste et de l'enseignant aux Beaux-Arts, ce qui n'est pas sans intérêt.
35. Rappelons, en effet, que ses œuvres de la première période (soit vers 1980-1985) étaient comprises comme des « territoires » qui obligeaient le spectateur à se rapprocher et confrontaient déjà ce dernier à une dimension tactile de la perception. Et c'est vers 1987 que P. Briggs commença à élaborer sa théorie d'une perception à l'aspect tactile, donc bien avant d'avoir commencé à lire sur le sujet (ne lisant pas l'allemand, il était nécessairement tributaire de traductions qui ne lui étaient pas accessibles à l'époque; et d'autre part, la date de parution de ses propres livres prouve encore qu'il ne pouvait avoir lu ces textes auparavant). Le point est d'importance, car beaucoup d'historiens de l'art n'ont que trop tendance à penser que la science et/ou la philosophie influencent *directement* les artistes, ce qui justifie les interprétations théoriciennes (plaquage d'une théorie sur une œuvre). Il est manifeste, ici, que les choses sont plus subtiles et que les véritables œuvres artistiques sont celles qui mettent à mal de telles méthodes interprétatives. Dans le cas présent, nous ne parlerons même pas d'influence indirecte, mais de la *confirmation* d'une intuition et d'une compréhension personnelle par la philosophie et la science.
36. Moshe BARASCH, *Theories of Art, 3: From Impressionism to Kandinsky*, Routledge, New York et Londres, 1998, pp. 152-155.
37. Gilles DELEUZE, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Éd. de la Différence, Coll. La Vue le Texte, Paris, 1981, I, pp. 79-103.
38. M. BARASCH, *Theories of Art, 3...*, ouvrage cité, p. 153. L'auteur précise: dans le cas de la vision haptique, « ce que nous ne percevons pas est l'espace lui-même, son extension dans la profondeur. En d'autres termes, nous ne percevons rien de ce qui n'est pas l'objet lui-même ».
39. Pour Gilles Deleuze, le colorisme pose le problème de la touche colorée en peinture. Le modelé par la lumière de la couleur permet de représenter les matières colorées. Le modelé de la couleur appartient donc au mode optique. En revanche, la modulation de la couleur à travers la juxtaposition des touches colorées distinctes permet de figurer, de faire jaillir, la lumière même de la couleur. Le philosophe oppose ainsi la couleur « conquise dans la lumière » (Newton) à la lumière « atteinte dans la couleur » (Goethe). Il en conclut donc que le colorisme relève de l'œil haptique et qu'il revient à Goethe d'avoir dégagé ainsi les premiers principes de ce mode de vision. Si Deleuze évacue beaucoup trop vite la longue tradition coloriste précédant Goethe (Titien et Rubens, Du Fresnoy et Piles notamment), il ouvre

néanmoins une piste de recherches des plus intéressantes. G. DELEUZE, *Francis Bacon...*, ouvrage cité, I, pp. 84-90.

40. Une couleur ne peut, à la lettre, être tactile puisque les couleurs, du moins dans notre monde occidental d'aujourd'hui, n'apparaissent seulement que pour l'œil photo-récepteur qui perçoit uniquement les longueurs d'onde réfléchies par différentes qualités de surfaces.

41. Auguste RODIN, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell* (1911), Bernard Grasset, Coll. Les Cahiers Rouges, Paris, 2005, pp. 41-43.

42. Clement GREENBERG, « La nouvelle sculpture », dans *Art et Culture, essais critiques*, Macula, Paris, 1988, p. 158.

43. Herbert READ, *The Art of Sculpture*, Pantheon, New York, 1956, p. 74.

44. Il faut relire notamment les textes de Conrad Fiedler (1878) et surtout celui du sculpteur théoricien Adolf von Hildebrand (1893). Ces textes sont accessibles en français dans l'anthologie de Roberto SALVINI, *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Klincksieck, Paris, 1988.

45. Rosalind KRAUSS, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Macula, Paris, 1997.

46. Suneet CHOPRA, « Aux confluences de la Pensée et de la Sensibilité », dans *Main Courante Peter Briggs* (catalogue d'exposition), Maison de la Céramique, Centre d'Art International, Mulhouse, 26 octobre 2001-17 février 2002, s.l., 2001, n.p.

47. Un seul exemple parmi tant d'autres : Charles Alphonse Du FRESNOY, *L'Art de [la] Peinture*, traduit en François, Enrichi de Remarques, revû, corrigé, & augmenté par Monsieur De Piles, 4<sup>ème</sup> éd., Charles Antoine Jombert, Paris, 1751, pp.43, 198, 285.

- 1 *Théorie* Max Imdahl  
*Pratique* Présences du Corps :  
Balthasar Burkhard, Michelangelo Pistoletto, Franz Erhard Walther  
*Médiation* Langage et Forme  
Printemps 1996, 144 pages, 14 Euros
  
- 2 *Théorie* Esthétiques :  
Theodor W. Adorno, Giulio Paolini  
*Pratique* L'œuvre et ses moyens de production-: Christo et Jeanne-Claude  
*Médiation* Scénographies : Concevoir/Construire  
Automne 1996, 144 pages, 14 Euros
  
- 3/4 *Théorie* L'ontologie de l'œuvre d'art  
*Pratique* Elles :  
Avant-garde russe, Mary Heilmann, Nancy Holt, Eva Hesse, Féminisme  
*Médiation* Propos sur l'exposition  
Automne 1997, 304 pages, 28 Euros
  
- 5 *Théorie* Engagements :  
Richard Paul Lohse  
*Pratique* Bernd et Hilla Becher  
*Médiation* Lieux d'artistes :  
Donald Judd/Chinati Foundation/Marfa, Günter Umberg/Raum für  
Malerei/ Cologne, Nylistasafn/Reykjavik  
Printemps 1998, 144 pages, 14 Euros
  
- 6 *Théorie* La Catastrophe  
*Pratique* Pier Paolo Calzolari  
*Médiation* Pratiques Critiques  
Printemps 1999, 160 pages, 14 Euros
  
- 7 *Théorie* Lee Ufan  
*Pratique* Art & Littérature  
*Médiation* Photographie(s)  
Automne 1999, 128 pages, 14 Euros
  
- 8 *Théorie* Structures Numériques  
*Pratique* Krijn De Koning, Felice Varini  
*Médiation* Bâtir pour un Frac  
Printemps 2000, 160 pages, 14 Euros
  
- 9 *Théorie* L'Art comme Écart  
*Pratique* Mel Bochner  
*Médiation* Documentaires sur l'art  
Automne 2000, 176 pages, 14 Euros

- 10 *Théorie* Esthétiques  
*Pratique* Plastiques/Numériques  
*Médiation* Collections  
Printemps 2001, 112 pages, 14 Euros
- 11 *Théorie* Modernités  
*Pratique* Photographie abstraite et concrète  
*Médiation* Collections II  
Automne 2001, 144 pages, 14 Euros
- 12 *Théorie* Biomorphisme  
*Pratique* Ici, Là-bas, Ailleurs  
*Médiation* Art & Globalisation  
Printemps 2002, 176 pages, 14 Euros
- 13 *Théorie* Penser l'objet, penser l'art  
*Pratique* Écritures  
*Médiation* Documenta comme Dispersion  
Automne 2002, 112 pages, 14 Euros
- 14 Expérimentations cinématographiques : une vision de l'art élargie.  
Jean Lauxerois, Theodor W. Adorno, Stan Brakhage, Muriel Caron, Rose  
Lowder, Yann Beauvais, Malcolm Le Grice, Jean-Michel Boujours/  
Yannick Koller, Roselyne Marsaud-Perrodin  
Automne 2003, 144 pages, 14 Euros
- 15 Couleur I  
David Hilbert, François Perrodin, Erich Franz, Hubert Besacier,  
Nikola Jankovic  
Printemps 2004, 112 pages, 14 Euros
- 16 Continuités/Ruptures I  
Annie Claustres, Maria Stravinaki, Elisabeth Vary/Karen van den Berg,  
Okyang Chae-Duporge, François Perrodin  
Printemps 2005, 144 pages, 14 Euros
- 17 Continuités/Ruptures II  
Guitemie Maldonado, Lucile Encrevé, Giovanna Zapperi, Maria Stravi-  
naki, Ekaterina Tkatch  
Hiver 2006, 120 pages, 14 Euros

# PRATIQUES

R é f l e x i o n s   s u r   l ' a r t

sur Internet à l'adresse suivante:-

<http://www.erba-rennes.fr/pratiques>

## COMMANDES

### ABONNEMENTS

France 4 numéros : 46 Euros

Étranger 4 numéros : 55 Euros

Étranger par avion 4 numéros : 69 Euros

Abonnement de soutien 4 numéros : 152 Euros

École des beaux-arts de Rennes

34, rue Hoche, F-35000 RENNES

Tél: (33) 02 23 62 22 60 Fax: (33) 02 23 62 22 69

e-mail : [erba@ville-rennes.fr](mailto:erba@ville-rennes.fr)

<http://www.erba-rennes.fr>

PRATIQUES  
Réflexions sur l'Art

Concept : Roselyne Marsaud Perrodin,  
François Perrodin.

Comité de scientifique et de rédaction : Brigitte Charpentier, Catherine Elkar, Roselyne Marsaud Perrodin,  
François Perrodin, Jean-Marc Poinso, Jacques Sauvageot.

Cette publication a reçu le soutien de l'École régionale des beaux-arts de Rennes, du Fonds régional d'art  
contemporain de Bretagne et du Laboratoire d'histoire, critique et théorie de l'Université Rennes 2, et du  
Centre national du livre.

Ont collaboré à ce numéro : Bruno Haas, Arnaud Maillet, Roselyne Marsaud Perrodin, François Perrodin,  
Élisabeth Jian-Xing-Too.

Remerciements : Alex Byrne, David R. Hilbert, Cambridge University Press, Peter Briggs.

Crédits Photographiques : CNAC/MNAM / Philippe Migeat.

Directrice de rédaction : Roselyne Marsaud Perrodin.

Conception graphique : François Perrodin.

Administration/Édition : École régionale des beaux-arts de Rennes  
30 rue Hoche  
F-35000 Rennes.  
tel : 02 23 62 22 60 fax : 02 23 62 22 69  
e-mail : erbar@ville-rennes.fr

Responsables de publication : Catherine Elkar et Jacques Sauvageot.

Impression : Ikkon, Rennes.

Achevé d'imprimer : mars 2007.

Abonnements :	
France 4 numéros :	46 Euros
Étranger 4 numéros :	55 Euros
Étranger par avion 4 numéros :	69 Euros
Abonnement de soutien 4 numéros :	152 Euros

Publié en collaboration avec les : Presses Universitaires de Rennes  
Campus de la Harpe  
2 rue du Doyen Denis-Leroy  
F- 35044 Rennes Cedex

© Pratiques et les auteurs sauf mention particulière.

Diffusion : Presses Universitaires de Rennes

Vente au numéro, prix 14 Euros



# P R A T I Q U E S

## 18

Printemps 2007

### THÉORIE

Alex Byrne & David R. Hilbert

Réalité des couleurs et science des couleurs

François Perrodin

Du vert en général et de la couleur en particulier

### PRATIQUE

Bruno Haas

La technique picturale de Matisse  
et Le Luxe 1

Arnaud Maillet

“Process = Colour”

Notes pour une contribution à une  
perception tactile de la couleur

Présentation des artistes et auteurs

Abstracts in English

14 Euros

ISSN-: 1278-4370 ISBN : 2-908373-58-0

